Принципы кубизма

и другихъ
ечeнiй
живописи

всѣхъ
временъ
и народовъ

А. Ш.

Александръ Шевченко

Принципы кубизма и другихъ современныхъ теченій въ живописи всѣхъ временъ и народовъ.

Москва 1913 г.

Изд. А. Шевченко.



М. Ларіоновъ.

принципы кубизма и
др. современныхъ те-
ченій въ живописи
всѣхъ временъ и на-
родовъ.

Какъ эпиграфъ къ настоящему очерку можно привести всѣмъ извѣстное изрѣченіе "Ничто не ново подъ луною".
И дѣйствительно. Если строго-логически прослѣдить развитіе формъ и принциповъ искусства живописи, мы убѣдимся, что всѣ они существовали еще въ глубокой древности и дошли до нас вовсе не путемъ измышленія досужихъ, падкихъ на рекламу людей, а путемъ совершенно логическимъ, путемъ преемственности. Всѣ принципы, всѣ теоріи, всѣхъ теченій современной живописи, до кубизма и футуризма включительно,

всѣ берутъ свое начало еще въ глубокой древности. Такимъ образомъ, современныя теченія не есть что-то дикое необузданное, не есть продуктъ вырождающейся эпохи, эпохи упадка, какъ утверждаютъ нѣкоторые критики, а наоборотъ во всемъ происходящемъ сейчасъ въ живописи, мы видимъ новый подъемъ, новое возрожденіе тѣхъ ощущеній высшаго порядка, которыя пробуждаютъ жизнь, даютъ новыя силы, открываютъ новые пути искусству.

Мы далеки отъ мысли скандализировать все старое и пѣть хвалебные гимны всему новому, нѣтъ мы постараемся дать должную оцѣнку какъ тому, такъ и другому, мы далеки отъ нападокъ на кого-либо и что либо, но такъ какъ въ составъ нашего очерка войдетъ проведеніе нѣкоторой параллели между старыми и новыми теченіями въ живописи. Намъ невольно придеться провести также параллель и между критиками искусствъ, существовавшими до насъ и той художественной критикой, которая въ дѣйствительности должна существовать, и которой мы кладемъ начало. Итакъ прежде чѣмъ говорить о чемъ-либо.

мы предупреждаемъ: мы не хотимъ скандала, нѣтъ ибо въ нашихъ же интересахъ возстановить тѣ утраченныя отношенія между зрителемъ и художникомъ, которыя существовали когда-то и которыя существуютъ еще и понынѣ у нѣкоторыхъ народовъ, имѣющихъ очень высокую степень развитія искусствъ, какъ напр. у Японцевъ, Китайцевъ, Персовъ, Абиссинцевъ и т.д. наоборотъ, мы постараемся какъ можно шире объяснить всѣ принципы, всѣ проявленія тѣхъ или иныхъ началъ какъ въ современномъ, такъ и въ искусствахъ предшествовавшихъ эпохъ. Ибо мы во всей существующей теперь неразберихѣ, непониманіи искусства винимъ только неправильный взглядъ составителей критическихъ статей и историковъ искусствъ. Они и только они внесли ту косность взгляда въ публику, которая царитъ теперь повсюду.

Но пора возвратиться къ нашему очерку.

Чтобы было болѣе понятно, мы начнемъ не издревле, какъ принято начинать обыкновенно, не съ начала возникновенія изобразительныхъ


В. Баронъ

искусствъ, а съ нашихъ дней, съ современныхъ намъ теченій и именно съ кубизма.

Всѣ изслѣдователи опредѣляютъ его возникновеніе только въ наши дни, не далѣе какъ у Сезанна, мы же скажемъ, что это совершенно неправильно, такъ какъ кубизмъ существовалъ всегда, если не цѣликомъ, то во всякомъ случаѣ существовали многіе изъ его принциповъ.

Но прежде чѣмъ говорить объ этомъ, намъ надо уяснить, каковы эти принципы. Каковы побужденія, заставившіе появиться кубизмъ въ наше время, уже въ совершенно законченной теоріи. Опредѣлить такъ сказать его основныя черты.

Разсмотримъ что даетъ намъ кубизмъ. Какія преимущества при изображеніи предметовъ.

А вотъ какія:

Прежде всего, онъ позволяетъ видѣть и изображать предметы наиболѣе рельефно, позволяетъ намъ гранить ихъ и этимъ самымъ, съ одной стороны, упрощаетъ ихъ форму, а съ другой, въ то же время выявляетъ ее полнѣе, такъ какъ при всякомъ граненіи, т. е. при разложеніи кривыхъ поверхностей на плоскости, всѣ помѣщавшіяся на

кривой, незначительныя плоскости, всѣ детали отпадаютъ и такимъ образомъ достигается не только наивысшее выявленіе рельефа, какъ формы, но уже и выявленіе его сущности. Онъ позволяетъ намъ перемѣщать плоскости и при помощи этого, мы видимъ предметъ сразу, съ нѣсколькихъ сторонъ, не обходя его, выражая этимъ его характеръ болѣе полно, такъ какъ, каждый предметъ имѣетъ не одну, а нѣсколько формъ въ зависимости отъ его положенія, такъ напр.: лицо въ фасъ кругло, тогда какъ, то-же лицо въ профиль скорѣе приближается къ треугольнику, пирамидѣ; иными словами кубизмъ разрѣшаетъ разсматривать и изображать предметы, въ одно и то же время, съ разныхъ точекъ зрѣнія. Далѣе. Онъ даетъ возможность поворачивать плоскости, дѣлать сдвиги, посредствомъ которыхъ мы представляемъ предметы, не въ ихъ единичной закрѣпощенной на плоскости формѣ, а въ формѣ постоянной, живой, дѣйствительной, какова была въ моментъ ихъ возсозданія, видѣть предметы движущимися. Эти же самые сдвиги, перемѣщенія плоскостей, даютъ право

нарушать положенія линейной перспективы какъ науки, освобождая живопись отъ ея постояннаго гнета, но не изгоняетъ ее совсѣмъ, а только подчиняетъ искусству, разрѣшая вводить, для болѣе красиваго, болѣе свободнаго построенія цѣлаго, всей композиціи, не одинъ, а нѣсколько горизонтовъ, нѣсколько точекъ схода линій. Но это не все. Онъ позволяетъ дѣлать перемѣщенія плоскостей не только поворачивающія ихъ, но и перемѣщающія ихъ совсѣмъ, удаляя и приближая их по мѣрѣ нужды, т.е. мы можемъ изображать предметы не въ дѣйствительныхъ, а въ произвольныхъ масштабахъ, взятыхъ, опять таки, не въ угоду математической перспективѣ, а въ пригодныхъ для даннаго случая.

Но это только о формѣ.

А вѣдь мы еще имѣемъ и цвѣтъ.

Цвѣтъ т.е. краску причемъ мы возвращаемъ живопись не къ колебаніямъ цвѣтныхъ атомовъ воздуха, какъ импрессіонисты, и не къ локальнымъ тонамъ, а къ собственно-цвѣту, къ краскѣ въ ея полномъ, максимальномъ значеніи. Другими словами, кубизмъ ставитъ насъ на ту точку зрѣнія, что изображаемые пре-



M. C[illegible].

дметы можно окрашивать произвольно, не считаясь съ ихъ дѣйствительнымъ цвѣтомъ.

Это происходитъ въ силу того, что для большинства предметовъ, цвѣтъ не является качествомъ постояннымъ т.е. если яблоко всегда болѣе или менѣе кругло, то по цвѣту своему оно являетъ самые разнообразные оттѣнки, отъ самыхъ свѣтлыхъ до самыхъ темныхъ цвѣтовъ.

Для такихъ предметовъ ихъ постояннымъ качествомъ является форма.

Другіе предметы хотя и имѣютъ постояннымъ качествомъ цвѣтъ, но онъ всегда мѣняется, въ зависимости отъ рефлексовъ, отъ освѣщенія, таким образомъ выдвигается принципъ протекающей раскраски а также и для выявленія ихъ духовной сущности.

Напр. ножъ стальной, синій, въ рукахъ Астарты, изображенъ чернымъ, такъ какъ носитъ символъ смерти.

Изъ всего сказаннаго видно, какіе широкіе пути, громадныя возможности открываетъ намъ кубизмъ, но изъ всего этого, цвѣты прекраснаго разсвѣтаютъ только въ рукахъ ху

дожника одареннаго, который пользуется всѣми вышеизложенными принципами по мѣрѣ нужды и смысла, а не какъ аптекарскими рецептами, въ другомъ же случаѣ получается все та же академическая рутина, та же старая пѣсня на новий ладъ.

Теперь, когда мы выяснили нѣкоторыя основы кубизма, мы постараемся прослѣдить его преемственность т.е. его связь съ искусствами самыхъ отдаленныхъ эпохъ.

Можно было бы дать прямо хронологически послѣдовательную связь съ древностью, прослѣдить весь путь передачи традицій изъ поколѣнія въ поколѣніе, но мы не станемъ этого дѣлать, такъ какъ это займетъ слишкомъ много времени и притомъ совершенно безполезно.

Укажемъ только на нѣкоторые примѣры, встрѣчающіеся въ произведеніяхъ художниковъ всѣхъ предшествовавшихъ эпохъ.

Здѣсь мы начнемъ съ эпохъ древнѣйшихъ.

У Египтянъ, мы напр., встрѣчаемъ при изображеніи человѣка туловище, изображеннымъ въ фасъ, причемъ грудь [въ женскихъ фигурахъ особенно ясно] голова, ноги всегда

изображены въ профиль.

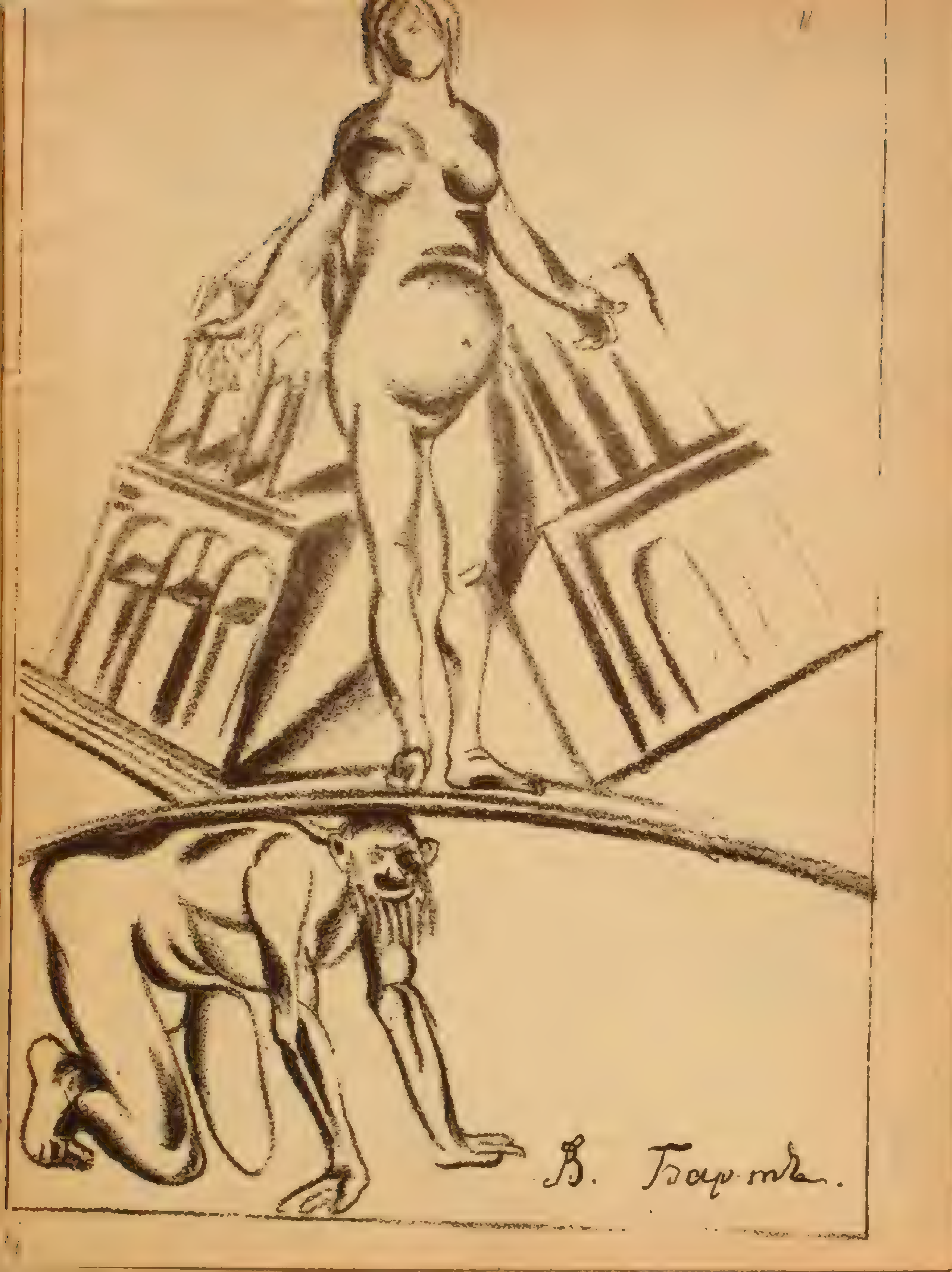
Развѣ это не проявленіе принциповъ кубизма, развѣ это не есть сдвигъ.

А изображеніе прудовъ, развѣ не есть поворачиваніе, перемѣщеніе плоскостей, такъ характерное для кубизма.

А изображеніе царей въ большомъ, и обыкновенныхъ смертныхъ въ маленькомъ масштабѣ, развѣ это только культъ.

Нѣтъ, безусловно, это не только преклоненіе передъ царемъ, но и глубокое пониманіе картинной плоскости, композиціи.

Далѣе, плоскій рельефъ, (напомню, между прочимъ, что египетскіе и ассирійскіе барельефы какъ очень плоскіе безъ особенной погрѣшности можно разсматривать вмѣстѣ съ живописью, вообще всякій, а съ кубистической въ особенности, такъ какъ въ кубизмѣ особенно ярко выражается слитность идей живописи и скульптуры) плоскій рельефъ изображающій охоту царя Ашшурбанипала на львовъ, гдѣ у льва изображенъ бокъ, (фигура въ профиль) спина и даже вторая передняя лапа, которая по всѣмъ законамъ перспективы и анато-


В. Бартъ.

мін ни въ коемъ случаѣ видна быть не можетъ. Обращаю вниманіе, что вся сцена изображена на плоскости съ очень слабо выраженнымъ рельефомъ т.е. живописно.

Развѣ это не то же что дѣлаютъ напр. Бракъ, Гогенъ. У послѣдняго то же есть нѣкоторые принципы кубизма въ особенности при изображеніи фигуръ.

Затѣмъ на греческихъ вазахъ мы видимъ повторяющіяся изображенія однихъ и тѣхъ же дѣйствующихъ лицъ въ разныхъ позахъ, разныхъ движеніяхъ, въ совершенно условной раскраскѣ.

Развѣ это не характерно для кубизма.

Вѣдь все это то, изъ чего развился въ наши дни принципъ протекающей раскраски, отсюда же беретъ начало и футуризмъ съ своими восходящими и нисходящими движеніями.

Далѣе, возьмемъ фреску изъ Помпей, изображающую Орфея среди звѣрей, гдѣ скалы переданы условно рельефно съ слишкомъ поднятымъ горизонтомъ, опять таки по кубистически, гдѣ животныя изображены въ совершенно произвольныхъ масштабахъ, какъ по отношенію къ ихъ величинѣ.

такъ и по отношенію къ мѣстамъ занимаемымъ ими.

Мимоходомъ напомнимъ, чтобы не возвращаться потомъ, что большинство помпейскихъ фресокъ, /всѣ такъ-называемые "Садовые мотивы"/, исполнены въ импрессіонистической манерѣ /принципъ разложенія цвѣтовъ, дополнительные цвѣта/, между тѣмъ какъ у насъ возникновеніе импрессіонизма принято обыкновенно относить къ 40-60 годамъ прошлаго столѣтія.

Въ Помпеяхъ же мы найдемъ и условную перспективу /Архитектурные мотивы/.

Далѣе укажемъ на архитектурные мотивы въ византійской живописи и мозаикахъ, тѣ самые мотивы, о которыхъ одинъ изъ современныхъ историковъ искусства отзывается какъ о неумѣлыхъ варварскихъ искаженіяхъ. Мы скажемъ, что это не варварство упадка, а громадное художническое чувство природы, громадно чувство стиля, безъ котораго не можетъ существовать ни одна картина. Тутъ, кромѣ свободнаго, артистическаго пользованія перспективой характерно для кубизма еще и то, что зданіе изображается часто съ разныхъ точекъ зрѣнія, и даже болѣе того, изображаются одновременно

ременно изнутри и снаружи. Вообще, въ Византіи, мы встрѣчаемся со всѣми положеніями кубизма, въ такомъ изобиліи, какъ нигдѣ болѣе.

Далѣе возьмемъ итальянское треченто, Джіотто, съ его чуднымъ построеніемъ композицій, съ его сильно выявленнымъ |условнымъ| рельефомъ, съ его упрощеніями, условностями чисто кубистическаго свойства. Возьмемъ Дуччіо, хотя бы его "Входъ Господа въ Іерусалимъ", и тутъ мы видимъ то-же, тѣ же характерные сдвиги, ту же условную перспективу, ту-же условную раскраску; фигуры поставлены напр. не въ перспективномъ сокращеніи, а наоборотъ въ лѣстничномъ порядкѣ |какъ у насъ на иконахъ|; на переднемъ планѣ маленькіе, на заднемъ большіе; то же и относительно забора: на первомъ планѣ, онъ слишкомъ малъ по сравненію съ дѣйствительнымъ масштабомъ, тогда какъ фигуры Христа и учениковъ сильно увеличены; далѣе, тѣ же фигуры изображены, для большей цѣльности, не за, а надъ заборомъ; вполнѣ развившееся по формѣ взрослое дерево передняго плана мало, задняго велико и т.д.

Затѣмъ возьмемъ Пьетро Лоренцетти "Жизнь свя. отшельниковъ" кар-



А ШЕВЧЕНКО.

тину, которая теперь приписывается неизвѣстному тосканскому художнику.

Александръ Бенуа говоритъ объ этомъ произведеніи, какъ о характерномъ примѣрѣ "дикаго пейзажа".

Мы же скажемъ, что такое определеніе съ живописью ничего общаго не имѣетъ, мы скажемъ только, что это примѣръ сдвинутой конструкціи, |яркій примѣръ нашихъ дней|, гдѣ пейзажъ построенъ по діоганали.

Далѣе укажемъ на Андреа да Фиренцо, гдѣ свободно трактованы фигуры | на переднемъ и заднемъ планахъ маленькіе, на среднемъ большіе, примѣръ который мы часто встрѣчаемъ въ современности.

Затѣмъ романское искусство, которое настолько очевидно и всѣмъ знакомо, что о немъ мы говорить не будемъ.

Затѣмъ Нидерланды, сѣверное искусство, гдѣ снова совершенно свободная трактовка предметовъ, перспективы, раскраски, снова сдвиги и перемѣщенія, примѣромъ чего являются бр. Лимбургъ | "Искушеніе Спасителя |, причемъ у нихъ же мы встрѣчаемъ и примѣры примитивизма.

преемственности отъ Востока|"Мѣсяцъ Сентябрь"|.

Мимоходомъ, не можемъ не упомянуть объ одномъ стоящемъ одиноко, но очень самобытномъ художникѣ это Воссъ ванъ Акенъ, художникъ, повидимому съ громадной эрудиціей, сильнымъ темпераментомъ, у котораго хотя и нѣтъ общаго съ кубизмомъ, но зато онъ можетъ служить яркимъ примѣромъ эклектики, смѣшенія маверъ и принциповъ искусствъ всѣхъ народовъ, преемственности, не считающейся ни съ какими рамками моды, эпохи, той эклектики, за которую такимъ жестокимъ нападкамъ подвергается теперь все новое, все молодое. Исключая кубизмъ, онъ являетъ собой принципы всѣхъ школъ современности и футуризма въ особенности.

Затѣмъ мы встрѣчаемся съ кубистическими пріемами у нѣкоторыхъ французскихъ художниковъ|Фуке, де Клеркъ| на произведенія которыхъ можно указать также съ точки зрѣнія примитива.

Далѣе снова сдвиги, графическія построенія, условности кубизма мы встрѣчаемъ въ Германіи|Мастеръ садовъ любви, Мастеръ Кальва-

рія].

Мы не станемъ болѣе перечислять подробно, такъ какъ это было бы и длинно, и скучно, да пожалуй, и неинтересно, мы только скажемъ что всѣ вышеприведенные примѣры красной нитью проходятъ черезъ всѣ эпохи всѣхъ искусствъ. Разница только въ томъ, что иногда эти принципы выступаютъ ясно во всей своей первобытной прелести, иногда же они искусно замаскированы, но во всякомъ случаѣ они есть всегда.

Въ заключеніе же, сдѣлавъ пробѣлъ, укажемъ на того, кого называютъ родоначальникомъ кубизма, на "неистоваго" испанца Пабло Пикассо.

Фигура Пикассо стоитъ совершенно одиноко и хотя онъ и имѣетъ за собой толпу послѣдователей, но послѣдніе или плохо понимаютъ его, или вообще мало одаренные натуры, не обладающіе такимъ большимъ темпераментомъ какъ у Пикассо.

Путь Пикассо всѣмъ извѣстенъ: сперва отъ Греко, далѣе черезъ Сезанна къ негретянскому искусству къ кубизму, гдѣ онъ и нашелъ свое наибольшее выраженіе настолько самобытное, что теперь всѣ въ одинъ



А. Шевченко.

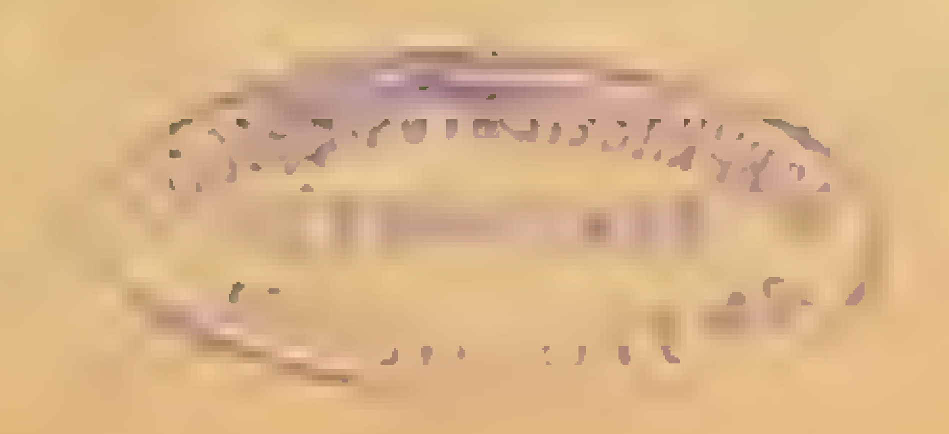
голосъ только и говорятъ о его сумасшествіи.

На самомъ же дѣлѣ онъ и не думалъ сходить съ ума.

Онъ просто нашелъ новую художественную возможность-смѣшеніе матеріаловъ.

Такъ напр. въ нѣкоторыхъ изъ своихъ послѣднихъ картинъ онъ прибѣгаетъ къ такимъ возможностямъ, какъ вылѣпливаніе на картинѣ наиболѣе рельефныхъ ея частей и затѣмъ уже окрашиваніи ихъ, далѣе, напр. если ему надо написать обои, онъ просто беретъ кусокъ ихъ и наклеиваетъ на картину и т.д.

Но развѣ не тѣми же способами пользовались древніе художники напр. Египтяне (плоско-выпукл. и плоско-вдавлени., не выходящая изъ плоскости "живописная" скульптура) греки (полихромная скульптура, раскрашенная очень условно); не то же развѣ въ Византійскомъ, Романскомъ, Русскомъ искусствахъ, гдѣ художники вкрапливаніемъ драгоцѣнныхъ камней, эмали, финифьти, литья, рѣзьбы и филлиграни въ свои плоскія (ковроваго стиля) изображенія достигали того же эффекта. То же можно найти на нашихъ иконахъ (рельефные фоны,



вѣщи, какия и т.д.| въ нашей раскрашенной рѣзьбѣ по дереву, въ китайской рѣзьбѣ изъ дерева и слоновой кости, во всевозможныхъ работахъ | иногда представляющихъ цѣлыя большія сцены| изъ инкрустацій въ современныхъ худож. вышивкахъ и т.д.

Вездѣ мы видимъ то же самое смѣшеніе матеріаловъ, тотъ же принципъ разнообразенья фактуры, и если намъ все это не представляется бредомъ сумасшедшаго, то только потому что матеріалы эти болѣе драгоцѣнны чѣм гипсъ, обои и газеты Пикассо.

Теперь, когда Пикассо пересталъ быть для насъ какой то загадкой, мы не только не будемъ считать его сумасшедшимъ, дикимъ, бѣгущимъ всего нормальнаго, а наоборотъ намъ ясно стало, что онъ вполнѣ послѣдователенъ, онъ только развиваетъ то, что ему дали предшественники, видимъ, что онъ преемственнъ и притомъ столько же отъ Запада, сколько и отъ Востока, если отъ послѣдняго не больше.

Мы нарочно начали съ кубизма и указали его происхожденіе изъ глубокой древности, нарочно остановились на немъ подробнѣе и мы беремъ на себя смѣлость считать, что мы не

были бездоказательны и въ достаточной степени опровергли этимъ всѣ жестокіе выпады прессы и публики на кубизмъ, какъ на какое то живописное хулиганство.

Намъ остается теперь сказать нѣсколько словъ о другихъ направленіяхъ современнаго искусства, о другихъ возможностяхъ.

Мы не станемъ разбирать ихъ подробно, такъ какъ для этого понадобился бы цѣлый большой трактатъ. Мы только перечислимъ ихъ.

Итакъ, значитъ, Кубизмъ, Футуризмъ который является непосредственнымъ продолженіемъ кубизма и вытекаетъ изъ его же теорій, но уже съ примѣсью примитивизма, что являетъ связь съ Востокомъ. Далѣе, Лучизмъ, который есть слѣдствіе предшест-вовавшихъ теорій и который въ сущности ничто иное какъ принципъ протекающей раскраски | прошу не смѣшивать съ растекающейся раскраской нашихъ старообрядческихъ лубковъ | и, наконецъ - Нео-примитивизмъ.

Не разбирая подробно, скажу только, что первые, какъ отвѣтвленія кубизма имѣютъ неоспоримую связь съ древностью| что уже нами выяснено|, а принципы и возможности, послѣдніл-


Н. Гончарова

го въ доказательствахъ не нуждаются; такъ какъ само собою разумѣется, что каждое искусство, каково бы оно ни было начинается всегда съ примитива.

Теперь остается сказать о тѣхъ пробѣлахъ въ преемственности, которые были у насъ при разборкѣ кубизма.

Мы хотимъ сказать, что они не то льчо не являются натяжками, умышленными пропусками, а наоборотъ вполнѣ логичны.

Возьмемъ такой примѣръ.

Почему у насъ возникновеніе импрессіонизма приписываютъ нашему времени, когда на самомъ дѣлѣ онъ былъ извѣстенъ, какъ мы уже видѣли еще древнимъ |Помпеи|.

Дѣло обстоитъ очень просто. Если бы расцвѣтъ или упадокъ эпохи искусства могъ продолжаться вѣчно -этого не было бы, а такъ какъ въ искусствѣ, какъ и во всей вообще жизни идетъ постоянная борьба за существованіе, которая то увѣнчивается небывалыми подъемами, то паденіями, реакціями послѣ расцвѣтовъ, то вполнѣ дѣлается понятнымъ, что давно забытое мы начинаемъ считать новымъ своимъ и такимъ образомъ, старые дѣла заключаемъ въ но-

выя теоріи.

Въ заключеніе я скажу нѣсколько словъ о художественной критикѣ.

Если мы, хотя бы бѣгло, просмотримъ всѣ существующіе труды, всѣ изслѣдованія историковъ искусствъ, жившихъ ранѣе и теперь живущихъ и сравнимъ ихъ хотя бы съ тѣмъ даже, что сказано въ настоящей брошюрѣ |которую кстати сказать совершенно нельзя назвать изслѣдованіемъ, а только лишь бѣглымъ очеркомъ|, то мы увидимъ насколько всѣ они т.е. историки искусствъ пишутъ объ искусствѣ не по существу дѣла.

Въ нихъ есть все, есть исторія, есть археологія, есть исторія культурнаго шествія народовъ по пути прогресса, ихъ культъ, ихъ цивилизація, ихъ пониманіе природы и отношеніе къ ней и лишь одного нѣтъ, самаго главнаго, нѣтъ изслѣдованія самаго искусства съ точки зрѣнія такового. Нѣтъ изслѣдованія картинъ, а есть только изслѣдованія причинъ побуждающихъ искусство.

Всѣ историки искусства обсуждаютъ его только съ точки зрѣнія сходства или несходства съ природой, причемъ попутно навязываютъ ему обслуживаніе всевозможныхъ идей нра-

вственныхъ, моральныхъ и т. п., а это и есть та роковая ошибка, которая вноситъ все то несоответствіе во взглядѣ между художникомъ и зрителемъ, публикой.

И это у всѣхъ положительно до Александра Бенуа включительно, исключая развѣ такихъ какъ Мейеръ-Греффе, Эмиль Бернаръ и еще нѣсколько человѣкъ.

Вдумайтесь въ слово "ИСКУССТВО". Искусство т.е. неправда, ложь, но ложь геніальная и этимъ оно и прекрасно, что заставляетъ насъ видѣть жизнь не такой какая она на самомъ дѣлѣ.

От этой же разницы во взглядахъ произошелъ и всѣмъ извѣстный Рѣпинскій скандалъ у "Бубновыхъ Валетовъ" гдѣ было пролито много желчи и ни одного луча свѣта, ни чего о собственно-искусствѣ.

Вѣдь не было сказано ни слова ни о построеніи, какъ о композиціи картины, ни о линіи и объ умѣньи или неумѣньи распоряжаться плоскостью, свѣтомъ, цвѣтомъ, ни о структурѣ, ни о фактурѣ, ни о стилѣ наконецъ, да и вообще о томъ изъ чего должна состоять картина помимо всякой морали и другихъ обслуживающихъ идей, о тѣхъ принципахъ, чисто живописныхъ, безъ которыхъ не



только существованіе, но и созданіе картины, какъ живописи, невозможно и безсмысленно.

Далѣе скажемъ о "Пощечинѣ Общественному Вкусу".

Прежде всего принципіально.

Кто хочетъ нанести пощечину, тотъ объ этомъ не звонитъ на каждомъ перекресткѣ, а просто ее наноситъ.

Между прочимъ, какъ на примѣръ критики укажемъ на 2 статьи Д. Бурлюка о кубизмѣ и о фактурѣ, причемъ въ первой собственно говоря ничего не сказано [слѣдъ прямой-плоскость-кубизмъ, слѣдъ кривой-рондизмъ], а во второй авторъ, вѣроятно по разсѣянности, очень развязно, въ модныхъ выраженіяхъ, все время трактуетъ о структурѣ, будучи вполнѣ увѣреннымъ, что говоритъ о фактурѣ, а о ней послѣдней такъ ничего и не сказалъ.

О критикахъ-репортерахъ говорить не стоитъ, съ ними искусство считаться не можетъ, такъ какъ это не спеціалисты по этому вопросу, совершенно о немъ не имѣютъ никакого понятія, о выставкахъ картинъ, пишущія совершенно также, какъ и о выставкахъ собакъ и куръ или какъ о любомъ происшествіи. Отъ

нихъ и требовать нельзя, такъ какъ это въ обыкновенномъ случаѣ люди прислушивающіеся къ тому, что говоритъ публика и угождающіе ей, а въ лучшемъ случаѣ это неудачники, недоучки.

Можемъ только посовѣтовать всѣмъ этимъ пишущимъ господамъ: не злоупотреблять довѣріемъ публики.

Да кстати не мѣшало бы имъ знать тѣ основы (вѣчные основы) на которыхъ зиждется искусство живописи, изъ чего состоитъ картина, что ее дѣлаетъ плохой или хорошей.

Не мѣшало бы знать, что эти основы однѣ и тѣ же для искусствъ всѣхъ временъ и народовъ, а также пора бы ужъ понять что нѣтъ искусства стараго и новаго, моднаго и немоднаго, несовременнаго, ибо оно внѣвременно, внѣпространственно.

Оно просто ПРЕКРАСНО.

Александръ Шевченко.


рисунокъ

